

Formas de aproximación:

Miguel Alejos Parra

dirigido por Adolfo Ramírez-Escudero

Formas de aproximación:

Alumno

Miguel Alejos Parra

Dirección

Adolfo Ramírez-Escudero

miguelalejosparra@gmail.com

MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN EN ARTE

Junio 2020

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

A

M^a José, Miguel y Asensio.

A

Ana, Alejandro, Jon Ander, Maddi y Blanca

CONTENIDO:

página 7	1-Escribir.
páginas 7-9	2-Sobre la posición.
páginas 9-10	3-Atender a la fragmentación.

página 13	Formas de aproximación:
-----------	--------------------------------

	Tacto.Imagen Zoom:
páginas 17-19	-Flores.
páginas 21-23	-La Fenice.
páginas 23-25	-Bad Gyal.

páginas 28-33	Verde y picante como Gilda.
---------------	------------------------------------

páginas 34-41	El Manantial de la Doncella.
página 40	-Mayo.

página 43	Referencias bibliográficas.
página 45	Índice de imágenes.



老の秋
175年樹齢の木も生かぬといわれ
た広野で
新しい雪が降りました
火の跡には生きる勇気と希望を
とがどしました
The autumn
An Herodias of 175 years old
For seventy five years ashland will grow
New fresh sprouted
In the green that came back to life
Among the charred ruins
People recovered
Their living hopes and courage

1.

1. “Problema de la escritura: siempre se necesitan expresiones anexas para designar algo exactamente. Y no porque necesariamente haya que pasar por ahí, no porque solo se pueda proceder por aproximaciones: la anexidad no es de ningún modo una aproximación, al contrario, es el paso exacto de lo que se hace”

(Deleuze, G. & Guattari, F. 1977: 47)

Es el primer día que escribo fuera del “diario”, también llamado “*glosario de aproximación*”.

Comencé a escribir a finales de octubre, simplemente como asimilación de una rutina a falta de “algo mejor”, tal vez a la espera de que la propia escritura llegase a cristalizar esa otra cosa “algo mejor”. Una manera de sentir el placebo de la productividad -haciendo algo cuantificable- pero también una manera de forzar en momentos de opacidad.

Escribir regularmente hacia lo inespecífico de un hacer en arte también inespecífico, ha constituido rutina y serendipia como formulación material del tiempo – siempre queda un día menos-, pero también un marco de acción sobre el que fijar las cosas, dejarlas quietas. Escribir durante estos meses ha ayudado a sostener el sentido hacia el trabajo, este trabajo. Ha permitido compartir esfuerzo, apoyar para que no se caiga, para descansar.

Leí el término “glosario de aproximación” en el folleto de la exposición *La Sociedad del Rendimiento* en la sede del IVAM en Alcoy. Resulta interesante el término porque deja espacio, no sentencia, no tiene la necesidad de concluir y al mismo tiempo es muy concreto hacia “eso” que tienes entre las manos. En ese caso un folleto.

Un mes más tarde leí *Aproximación a la Pintura Española* (1985) de Manuel Bartolomé Cossío. Esta aproximación es más precisa que la anterior, únicamente pintura española. Pero para contextualizar el poco valor que adquiere esta pintura hasta la llegada del barroco, Cossío necesita escribir extensamente sobre la pintura italiana y flamenca. Ya no es únicamente pintura española, también son otras.

Aquí “glosario de aproximación” se piensa de manera mas vaga, difusa si cabe. De aquí y de allá. Aproxima-

ción hacia algo que aún no se conoce del todo, pero está presente y por momentos es una flor, una lámpara. También otras.

Aproximación como “manera de”: relacionarse, como afecto; de fragmentar, acercarse para ver, atender. Aproximación como herramienta para generar e intensificar sentido. Como si se tratase de un esbozo, una posibilidad, que no tiene por que estar acabada, pero quizá sí planteada.

Y escribir no para finalizar, sino como medio para llegar a otro espacio de posibilidad, que por el momento no conozco y mediante el trabajo arte tengo la oportunidad de fijar, tomar posición y situarme por un momento “aquí”, en el mundo, en esta silla. Una experiencia de realidad, terrenal, que si no la fijo con lo que tengo entre manos, se escapa. Como una brillante oscuridad.

De camino al estudio -generalmente sobre las 16h- tres señoras ancianas aprovechan el sol que incide en esa calle justo a esa hora. Las tres señoras se sientan en el mismo banco, no conversan excesivamente, aprovechan ese momento de sol. Cuando vuelvo, ya no están, el sol tampoco.

Y me doy cuenta de que estoy tratando de llegar a un lugar en el que las palabras se escapan. ¿Cómo hacer que esta experiencia suceda en este documento, en la escritura?

-“Una manera de”, “una posibilidad”, “como sí”, “aproximación a”...

2. “Hiroshima se llenó de flores. Por todas partes no había más que acianos y gladiolos y campanillas y lirios que renacían de las cenizas con extraordinario vigor, desconocido hasta entonces en las flores”

(Duras, M. 1960: 31)

Después de la bomba, se dijo que en Hiroshima no crecería vegetación en más de cincuenta años. Pero a los pocos meses comenzaron a brotar de las cenizas, con extraordinario vigor desconocido hasta entonces.

Si ha existido un planteamiento a la hora de abordar este trabajo, meses atrás, ha sido precisamente no concretar ese planteamiento. Aunque en sí misma, esta afirmación no deja de ser un error.

El hecho de no pretender una temática significativa concreta, no excluye mantener una posición específica ejercida a lo largo del proceso –aquí proceso trabajo final de máster- que es, por así decirlo, dejar espacio a la experiencia, a la incertidumbre. Situando el hacer artístico y su epistemología del lado de la duda. Al borde de lo que se conoce y no guiado por verdades ilusorias. Es decir, se ha intentado mantener una posición desplazada, movida por deseos que muchas veces se ven infinitamente postergados, cambian de lugar y adquieren otro sentido. Aunque nada resultaría más extraño y en cierta manera imposible, que el esfuerzo por hacer algo de la nada. No se parte de cero, persiste un núcleo ideológico operando en lo real.

“Para saber hay que tomar posición, lo cual supone mover y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo.”

(Didi-Huberman, G. 2008: 12)

La creación e investigación de este trabajo radica en la intensificación de sentido hacia “eso” en un primer momento intangible pero que llega con extraordinario vigor desconocido hasta entonces. Como las flores en Hiroshima, aunque de manera menos heroica. O como dijo Carrie Fisher a Meryl Streep: “*Coge tu corazón roto y conviértelo en arte*”. Aunque otra vez, aquí, de manera menos heroica, más abyecta y ruin. Quizá más cercana a la experiencia de las mujeres aprovechando el momento justo de sol y estar atento a cuando ese instante de verdad ocurre.

El vigor en las flores del que habla Marguerite Duras en Hiroshima Mon Amour, de tan tremenda escasez golpea en la cara. Me golpea y lo sostengo sobre la cabeza, como un tótem. Una asociación de ideas clara y hermosa que llega con la misma fuerza con la que habla Duras.

Vigor que llega por múltiples medios. En un contexto en el que las percepciones se agudizan, los sentidos se alteran y me encuentro inmerso en medio de una situación estética intensa –aunque se puede no ser consciente en un primer momento- que sitúa en el lado de la inseguridad, el cuestionamiento, la sospecha, con cierta sensación de peligro en la conservación de certezas, de pérdida de absolutos.

Un momento en el que una película, una imagen, un espacio, un ocurrir o incluso las palabras de Duras hacen el camino inverso: De estar constituidas como significantes e incluso arte; establecen un vínculo que va más allá de la pura emoción –por momentos de alienación- para volver a ser materia, para ser material, para ser material arte....

Pero siempre es algo exterior lo que afecta -lo que me afecta- y únicamente encuentro la manera de establecer relación mediante puro afecto, poner atención o mediante acciones muy concretas y sencillas. Cuanto menos haga mejor. No sé si por vagancia o respeto a lo que tomo prestado de la naturaleza (en su amplio espectro) para contenerlo entre las manos. Porque ya en esa materia, como funcional-material o como piedra, quizás no necesita más.

Lo que se intenta es encontrar que necesita el sujeto (yo) para relacionarse con eso -pulsión- para que sostenga el sentido del vínculo establecido, o qué función llevar a cabo para resolver el conflicto y encontrar el estado de reposo.

En relación, leyendo un texto sobre la artista Martha Rosler, aparece la siguiente cita de *The Sublime Object of Ideology* de Slavoj Zizek: “... la cuestión es evitar la fascinación apropiadamente fetichista del “contenido” supuestamente escondido tras la forma: el “secreto” que debe ser revelado a través del análisis no es el contenido escondido por la forma (la forma de las mercancías, la forma de los sueños) sino, por el contrario, el “secreto” de esta forma en sí... ¿Por qué han asumido esta forma los pensamientos-sueño latentes?...”

(Rosler, M. Hauptman, J. et al. 2000: 156)

Por tanto, no se trata de otorgar imágenes o ilustrar especulativamente. Intenta ser todo lo contrario, a veces no es representable, y se queda en una insuficiencia, una especulación, algo que se intuye pero no se llega a ver. Un lugar en el que lidiar con esa incapacidad. Intentando a lo no resultado dar forma no resuelta, en ningún momento de verdad, ya que la tarea del arte no es presentar las cosas como incomprensibles ni como evidentes, sino como comprensibles, pero quizás todavía no comprendidas. Porque ya en sí, esto, supone un acercamiento.

Así, la forma más directa –quizás sincera- de relación que puedo establecer, consiste en estar atento. Dar espacio a la incertidumbre y vigor para que sea. Asumiendo que se corre el riesgo de quedar embelesado.

“Nunca hay que preguntar que quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con que cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior.”

(Deleuze, G. & Guattari, F. 1977: 11)

Ahora ver cine conlleva un mayor esfuerzo y eso se resume en ver cine con menor asiduidad. Porque quizá no compensa ver cine únicamente como método para “pasar el rato” o por no tener nada mejor que hacer. El cine exige una operación propia –rizomática, hipertextual, interzonal- que no reside en entender mediante maquinarias de significación, sino en atender. Sentirse en predisposición y con capacidad de atención a la visualización cuando se decide ver una película., para enfrentarme a ella como si durante las dos siguientes horas fuese a suceder la experiencia más maravillosa. Como si descubriese el mundo entero. Aunque desafortunadamente, esto ocurre cada vez con menos frecuencia, pero cuando se abre el telón y aparecen los créditos iniciales, se establece una nueva posibilidad.

Viendo cine western, “indios y vaqueros” y por temporadas cine negro, neorrealismo italiano, cine de Ozu... sobretodo la posición de primar la atención resulta muy ejemplificativa en el género de cine negro: Es complicado identificar una trama clara: ¿Quién es el asesino? ¿Quién el muerto? se juega al despiste tanto con los personajes como para quién mira la pantalla... y esto puede llevar en la visualización a situaciones de frustración en la dotación de significado, pues no hay una evidencia clara.

Por el contrario, sí existe una estructura muy presente, una forma de hacer, lenguaje y unas relaciones que varían levemente en cuanto a ficción y narración pero no en cuanto a estructura. Cada película de cine negro es un nuevo comienzo con unos materiales prácticamente idénticos, pero es atendiendo a esta regularidad y sus pequeñas variaciones, las que actualizan el objeto estético.

Según Christian Metz: “No entenderemos nada del cine mientras sigamos considerando el dato representado como la finalidad a la que aspira. (...) La imagen puede tener mucho arte, y también multitud de intenciones significantes; pero el cine es, ante todo, el filme.”

(Metz, C. 1973: 103)

Es decir, montaje. Atender como dice Deleuze a las multiplicidades que introduce y metamorfosea. A la estructura y puentes que construye. En resumen, como un todo orgánico.

O en palabras de Dora García: “...nos está impidiendo ver, nos obliga a mirar, es decir, a leer: mirar con el corazón desde nuestra experiencia específica de mundo con el fin de poder –o saber- reconstruir el sentido último de las cosas”

(García, D. et al. 2002: 33)

A la hora de ver cine, como en el momento de afrontar este trabajo –aunque podría ser la misma cosa- reconozco que existe un acto reflejo primerizo de entender –casi de manera forzada- el por qué de esta situación elegida. Pero ahora esto se desplaza. Y la cuestión ya no es otorgar significación, o por lo menos no es lo que necesito. Tiene que ver con una intensificación de sentido por encima de una dotación de significado.

De este modo, las palabras de Marguerite Duras –pensando en como articular la escritura- podría ser el comienzo, “una manera de”: “*Con extraordinario vigor, desconocido hasta entonces*”

3. “No hay sólo fragmentos donde no hay un todo”

(Rosler, M. Hauptman, J. et al. 2000: 111)

Había que fijar un momento para concretar. Ese momento fue a mediados del mes de marzo.

Lo más sincero y directo ha sido detectar, y poner en valor “lo que hay entre manos”: multitud de fragmentos. Pero aunque la fragmentación puede entenderse como una manera de comprender la realidad –de manera indirecta- se podría corre el riesgo de no hacer nada. No obstante, hacer nada es muy contrario a la posibilidad de asumir las pulsiones, objetos parciales y por tanto ejercicio no resuelto como posición significativa, posición política, como posibilidad. Una forma de verdad no resuelta, no porque no se haya hecho nada, sino porque no se ha llegado al final de la relación con “eso”, el deseo.

En ese sentido, prácticamente cualquier otra consideración o disquisiciones filosóficas más allá de las posibilidades hacia algo que se intuye delante, estaría de más. Para este proyecto, cualquier planteamiento sobre calidad, objetivos o conclusiones certeras resultaría totalmente ajeno.

El proyecto TFM se contempla como una situación concreta para cristalizar un momento presente. Intentando aprovechar este ejercicio como posibilidad pública de lo que acontece en el intento por sostener el sentido que implica dedicar gran parte del tiempo a la relación con materiales; estéticos, pulsión, de deseo, con los que se ha estado operando, quizá se continua o por el contrario se opta por apartarlos.

Es trabajo en movimiento, y se intenta fijar como el momento exacto de una fotografía, que en definitiva es un movimiento detenido entre dos, uno anterior y el siguiente posterior. A esta condensación en un parar del movimiento, Domenico da Piacenza, coreógrafo renacentista, denomina “fantasmata” como un elemento fundamental del arte: “He de decirte que quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo, como el halcón atraído por su presa, según la regla antes expuesta, o sea, aplicando el sentido de la medida, la memoria, la manera con cálculo del espacio y el aire. (...) una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria...”

(Agamen, G. 2007: 13)

Revisando, sobretodo imágenes, en un espacio acotado como es el taller, existe un sentimiento de imposibilidad. Pero el espacio sirve para poner en situación lo que se decide o el devenir hace “tener entre manos”. Un espacio-tiempo que solo existe para ese “entre manos”, aunque eso implique todo el resto.

De esta manera, se va al estudio generalmente para escribir, leer y volver a ver las imágenes impresas, recortadas, fotografiadas o en formato .JPG que hay en varias carpetas. Algunas de ellas ya con varios años. De momento no se han utilizado, no sé si se utilizarán, pero están ahí y las miro. Al día siguiente quizás las vuelvo a mirar y se sitúan unas con otras y quizás luego se vuelven a separar.

Se miran, juntan, abren, cierran, doblan, sin intencionalidad concreta. Quizá a falta de otra cosa. Pero la fragmentación establece la posibilidad de pensar en articular heterogeneidades y las relaciones necesarias en ordenes aleatorios. Como dice Didi-Huberman: “El artista(...)fabrica heterogeneidades para dys-poner la

verdad en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las “correspondencias”(…) de las “afinidades electivas” (...) de los “desgarros” (...) o de las “atracciones.”

(Didi-Huberman, G. 2008: 108)

Este poner en valor hace relucir no únicamente imágenes, imágenes en relación, sino fragmentos que construyen. Quizá evidentes, pero no se apreciaban antes. Dado que toda puesta en relación, por simple que sea, será doble o dúplice.

Así, aparecen algunos sustantivos a los que este documento va a prestar atención; pulsiones que han determinado el último tiempo: **-Tacto-Imagen zoom. -Verde y picante como Gilda. - El Manantial de la Doncella.**

Tal vez el matiz, a diferencia de la anterior posición cercana a Didi-Huberman, aquí reside en la atención puesta en la regularidad de esa fragmentación. Como la idea del cine negro o western: todas las películas podrían ser la misma, pero atendiendo a la regularidad se percibe una dilatación, una forma de ganar espacio donde introducir la fisura, lo que hace ya que no sea lo mismo una y otra vez.

“En realidad los procesos nunca están acabados. Es la observación quien no puede dejar de fijarles un término. (...) Un hombre que hacía mucho tiempo que no veía al Señor K. Le saludó con estas palabras: “No ha cambiado usted nada.” –“¡Oh!”, exclamó el Señor K., empalideciendo.”

(Ibíd: 106)

Formas de aproximación:

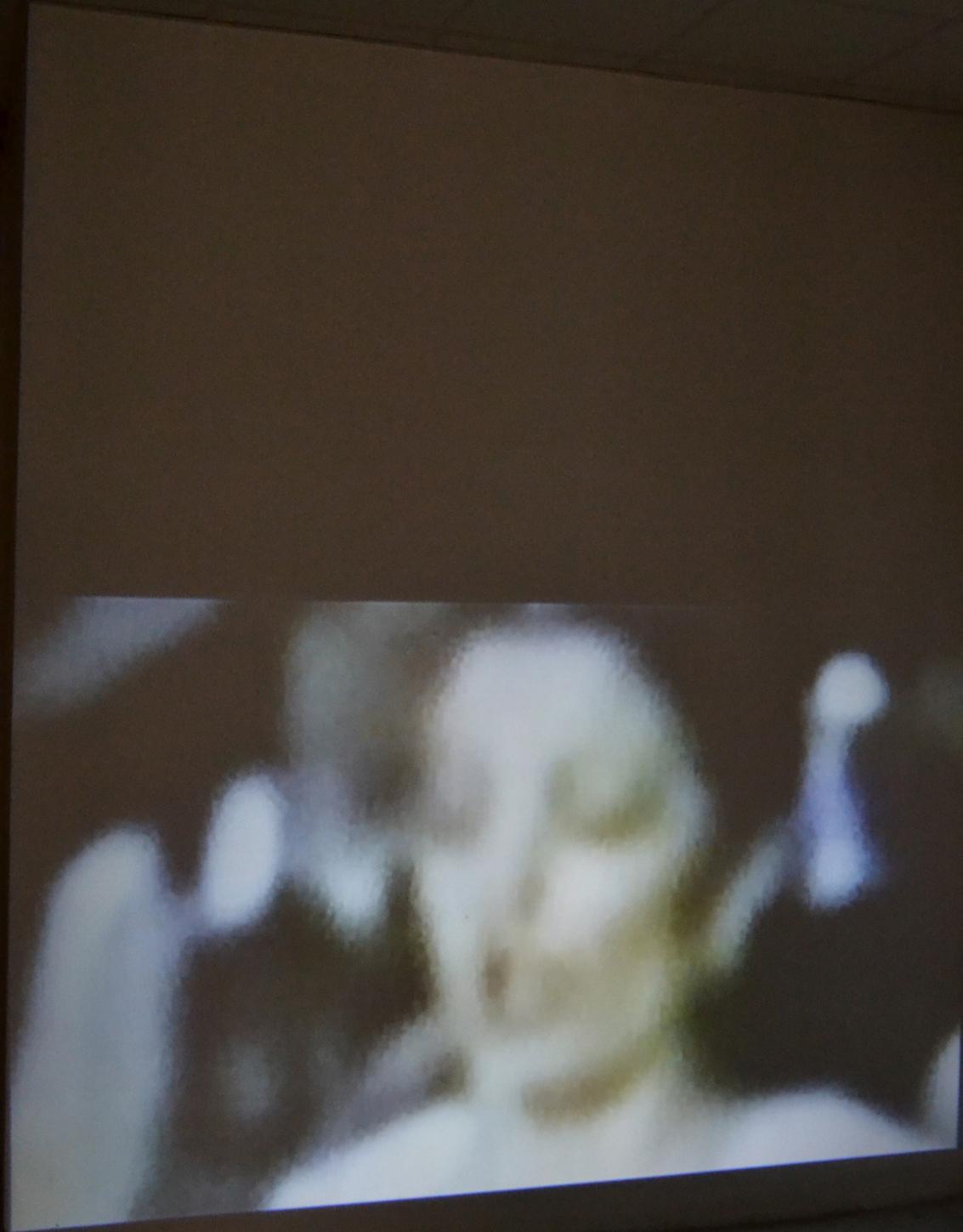
*A continuación, en los siguientes apartados (formas de aproximación) se especificará una dirección web que funciona como plataforma única, albergando los materiales generados y/o utilizados en relación a cada apartado desarrollado.



2. La luz exterior es más fuerte. Se hace dentro.



3. Las dos tallas están fuera, en la calle.



Tacto-Imagen zoom

<https://miguelalejos9.wixsite.com/aproximacion>

Vídeo 15:01min:

Play- Visión general del espacio. Un jarrón con **flores** (lirios) en el centro de la sala. En el centro de la imagen.

Zoom-Plano detalle de la flor.

Se aleja la imagen, vuelta a la imagen primera. La cámara deja de grabar.

Play- Se repite la estructura anterior pero situándose desde otro ángulo.

Zoom.

Se vuelve a alejar la imagen. Vuelta a la imagen segunda. Deja de grabar la cámara.

Play- Se repite doce veces la misma acción, desde puntos de vista diferenciados.

360º del objeto.

Las flores parecen ser el perfecto objeto representativo de la mimesis perceptiva. Parecen estar organizadas con la vista puesta a su propia finalidad constituyente, y mediante el vídeo se establece una forma de relación entre el cuerpo de deseo (flores) y la persona que pulsa el botón de grabar (yo). Ya sea en el propio acto físico de mirar o en una visión mimética. Una manera de relacionarse con ese cuerpo a través de una estructura, la del vídeo. De forma directa. Siendo la propia estructura la que sujeta el acto de mirar, detenido. Utilizando la cámara como elemento de mediación y el zoom como recurso, como acercamiento, afecto, para tocar con el ojo, a través del objetivo.

La flor ejemplifica este idea de darse a la propia finalidad de belleza, de organización inútil, desinteresada, generosa. Según Immanuel Kant: "Todo lo relacionado con el tulipán y con su forma parece estar organizado con la vista puesta a una finalidad. Todo parece concretado, concluido, como si correspondiera a un diseño, y no obstante falta algo en esta orientación a un objetivo: la propia finalidad. La experiencia de esta falta absoluta de finalidad llega a provocar el sentimiento de la belleza, su placer desinteresado."

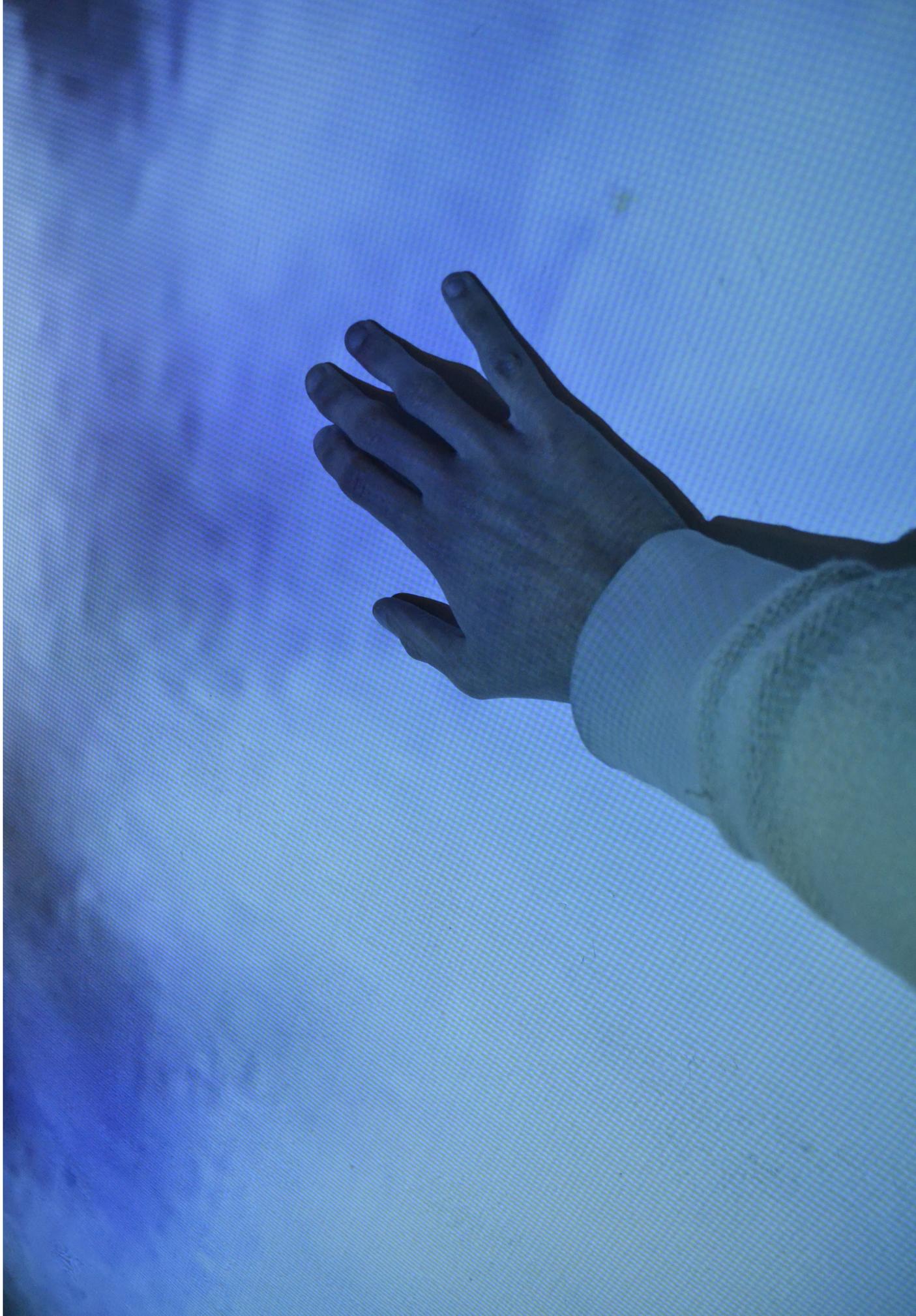
(Derrida, J. 1987: 85-86)

Pero las flores son órganos reproductores. Su finalidad es expandir el polen, seducir al insecto para llevar a cabo la polinización. Un cierto erotismo, quizá ahí reside la belleza de la flor. Finalidad, movimiento orientado, no evidente.

En conjunción con las palabras de Kant, tampoco hay belleza si existe un fin que la determine. Existe en la flor una interrupción, algo que se desprende, un corte que produce sensación de belleza.

Quizá una única forma genérica de flor bastaría para seducir a la avispa. Pero existen infinidad de variables de forma, color, olor y cortes respecto a su objetivo variable, de belleza puesta su propia dicha. Este corte, la discontinuidad, la mancha, la avispa: provocan belleza al mismo tiempo que la profanan.

De esta manera, la mayoría de fotografías que manejo son documentos de "belleza no libre", son flores que se entregan a la percepción, a la vista, a lo visible y perceptible. Su función ya no es seducir al insecto. Las hemos cortado, intentando que el corte sea puro, y se han colocado como objeto estético: sobre una mesa, sobre un altar, en un jardín... De modo que se accede a la belleza de la flor identificándola como órgano seductor y se le otorga otro lugar, simbólico.



Por tanto, lo que interesa no es tanto cuestionar esta belleza, ¿por qué me parece bello? sino ser consciente del momento del corte respecto a su objetivo inicial, ya sea cuando cortamos de la fecundación una flor, o cuando ese corte supone hacer objeto estético (en un jarrón) no respondiendo a otra cosa que no sea su propia contemplación, forma, color, olor. Siendo consciente del patrón culturalmente estabilizado que supone la belleza de la flor, aunque muy real. No puedo negarle a la flor, se contempla con conocimiento de belleza. Pero sigue siendo vigente. Sigue afectando, como invitación a la atención hacia lo único. La flor se marchita.

Quizá por ello, la mayoría de afectos respecto a la flor llegan mediante el corte. De forma literal cuando el tallo se corta y se coloca en el jarrón o el corte respecto a su cualidad silvestre, el jardín.

No hay duda, el cliché opera en lo real. Y deslizando el pulgar sobre la pantalla del teléfono móvil es fácil hacer la foto. La galería está llena de flores.

Se miran. Es usual tenerlas en el salón y por afecto fotografiadas con el teléfono. Pero al llevarlas al taller, un espacio que permite dar lugar y tiempo a la atención, implica que las flores no van a ser solo un elemento contemplativo, va a ser esa contemplación y encontrar de que manera mirar, la detonante de la relación deseo-sujeto.

Aquí:

Primero una imagen: Un jarrón con flores. No entiendo por qué esa imagen y no otra. Prevalece sobre el resto, no se olvida, no se descarta.

Permanece en el teléfono móvil largo tiempo. Luego se imprime.

Decido no solo mirarla: *"Pondré flores en mi espacio de trabajo, quizás consiste en eso."* Naturaleza domesticada.

Compro un jarrón alto y estrecho de cristal, y un ramillete de lirios blancos. También lirios como en la fotografía.

La sala está vacía, trabajaré poco tiempo ahí. Coloco el jarrón con los lirios blancos en el suelo –siempre estará en el suelo- ya hay algo a lo que atenerse.

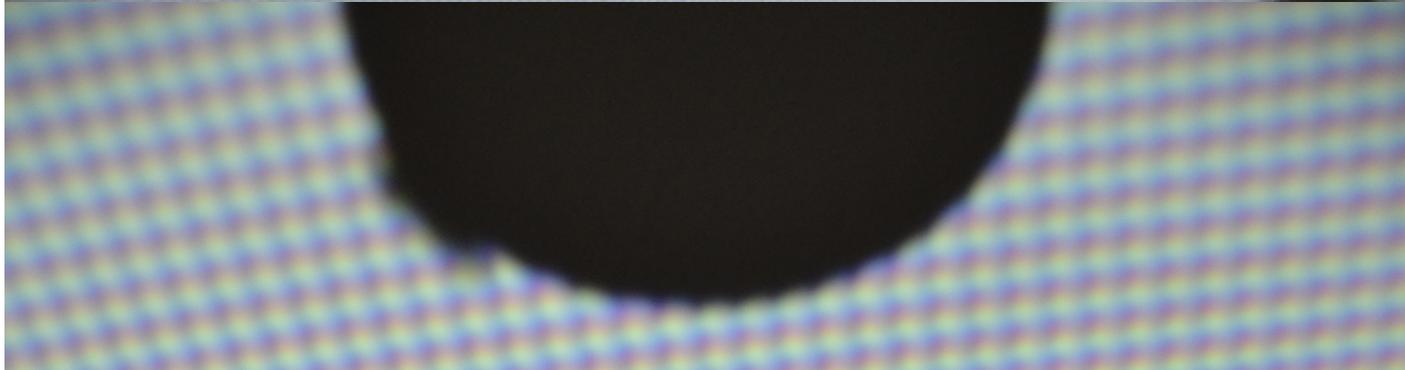
Les pongo agua.

A los días cojo la cámara. Las flores están ahí.

Grabo cerca de ellas, con el objetivo casi rozando sus partes. El color verde y blanco abarca toda la imagen. Estar tan cerca marea. Tengo la imagen mental del zoom Pancinor de Rosellini,

A los días, establezco una estructura y durante la ejecución de las grabaciones se que tengo que hacer. Es fácil disfrutar cuando se sabe que hacer. Me acojo a la inercia de una acción concreta (hacer zoom lento hacia las flores y a los treinta segundos deshacer zoom). Estoy mirando. Mostrar que se muestra.

Otra vez la estructura. Otra vez un ejercicio de aproximación.



Cuando volvimos de Venecia hace más de seis meses, se descargaron en el ordenador las fotografías realizadas con el teléfono móvil en el Teatro **La Fenice**: esperando a que empezase la función se tomaron 39 imágenes -la mayoría desde la butaca- del espacio, sobretodo ornamentación. Muchas de la lámpara.

Compramos las entradas por internet semanas antes. Al llegar al espacio, de interior barroco, a la butaca, lo que se encontraba delante no era el escenario –situado debajo- sino una gran lámpara dorada de cristal y el techo turquesa.

Después de un primer momento de decepción, incluso enfado por la mala visualización desde la localidad, había que aceptar esta imposibilidad, asumir que la lámpara iba a permanecer ahí durante las próximas tres horas, entre el escenario y mis ojos, mi cuerpo. Iba a ser un intermediario más, quizá un actor.

El teatro de interior barroco parece estar concebido como un actuante más en el propio desarrollo escénico. Sobretodo hasta la llegada de Richard Wagner a finales del siglo XIX y su decisión de eliminar la luz en anfiteatro y palcos, para canalizarla en el escenario –anticipación al cubo negro- y así concentrar la atención hacia “lo importante”.

De esta manera, La Fenice construida un siglo antes, mantenía la iluminación durante las representaciones. Un espacio con molduras, cristales, artesonados, pan de oro, estucos e iluminado por velas, se puede llegar a fabular sobre el juego de reflejos, sombras y movimientos que podía crear la luz. Imposible no tenerlo en cuenta. Como un espacio al que no solo se va a ver, también a ser visto y recrearse. Imposible no mirar la lámpara. Un exceso de formalidad, cursi, de inconscientemente ingenuidad que afecta y embriaga.

Me acerco, el objetivo no enfoca, la imagen se granula, me da igual.

Otras de los artesonados, estípites antropomórficas (figuras de mujeres columna), motivos florales.

Me acerco, se desenfoca, reluce el grano, la carne la imagen se hace visible. Puedo tocarlo. La lámpara es tanto imposición como deseo y con los dedos hago el gesto de aumentar sobre la pantalla del teléfono móvil.

Al volver de Venecia se descargaron las imágenes en el ordenador y guardaron en una carpeta “*Teatro La Fenice*”. Más tarde -no recuerdo el tiempo exacto- se seleccionaron y abrieron con vista previa. En modo pantalla completa fueron pasando una a una, aleatoriamente, sin un tiempo determinado. Se repitió varias veces. Y se ha repetido otros días. Se utiliza con frecuencia esta herramienta.

Ejercicio de aproximación (otra vez), que quizá no necesitan más para existir, por lo menos como archivo, como afecto son válidas.

El gesto de los dedos sobre la pantalla, o directamente girando el objetivo para hacer zoom, me sirve para establecer la relación. Zoom como afecto, amor, de manera sutil, a veces respetuosa y otras descarada.

Esta acción de acercarse mediante la imagen hacia materiales y objetos pulsión, resulta un proceso de experimentación en torno a la narratividad y percepción. Pero también un intento corporal de tocar la imagen, llegar hasta el pixel, el grano, la carne de la imagen. Salvar la barrera física y espacial que me aleja de ese elemento (lámpara) que no se puede tocar de manera directa, pero sí mediante la tecnología.

Se utiliza la cámara como tecnología mediadora en este proceso de afecto y deseo entre objeto y sujeto. Hasta crear binomios de imágenes representativas y abstractas. Imágenes borrosas, enfatizar la referencia y dirigir la mirada, otra mirada. Lo que estoy mirando.



Ahora, con el tiempo me sorprende lo cerca que se estaba de la posición necesaria, pero no era del todo consciente. Se tomaron las fotografías, se dejaron almacenadas. Echando la vista atrás se percibe que con la acción primera, la posición era la requerida, pero de forma inconsciente, casi por inercia. De manera intuitiva, como cuando se ve algo y se siente que es importante, pero no se comprende la razón e intenta retener con lo que hay a disposición, lo que hay “entre manos”. Y solo tras este primer acercamiento -quizá transcurre bastante tiempo- se empieza a analizar, a ponerlos en valor, esa posición necesaria para establecer la relación, la necesidad. Intuición.

La lámpara, o su imagen no representa nada como imagen de otra cosa. No se da como el simulacro de nada..... Se da allí, frente a mi y me interpela, en cuanto a espectador en la butaca. Como específico en su propia presencia.

Una semana antes del teatro, acudimos a un concierto de **Bad Gyal** en una discoteca de Xàtiva.

Es divertido pensar en estas dos “experiencias culturales” como si estuviesen en un mismo plano horizontal de valoración. Ofrece más oportunidades. No hay alta o baja cultura, son cosas diferentes, o por el contrario, es posible pensar que todo es lo mismo, están en el mismo plano para ser percibido. Porque la experiencia es que la realidad está configurada para ser percibida; aunque son muchos los filtros que operan sobre ella –el cultural muy presente- que no dejan demasiado espacio a esa “oportunidad de realidad”. Oportunidad en la horizontalidad que escapa a los grandes relatos de superioridad moral y estética establecidos por el Capitalismo cultural que mediante la corrección de las emociones “Institucionaliza un cortocircuito de valores, en primer lugar porque se previene frente a cualquier crítica (...) y en segundo lugar porque anuncia una irresoluble y cómoda continuidad entre ciertos discursos y ciertos hechos en principio irreconciliables.”

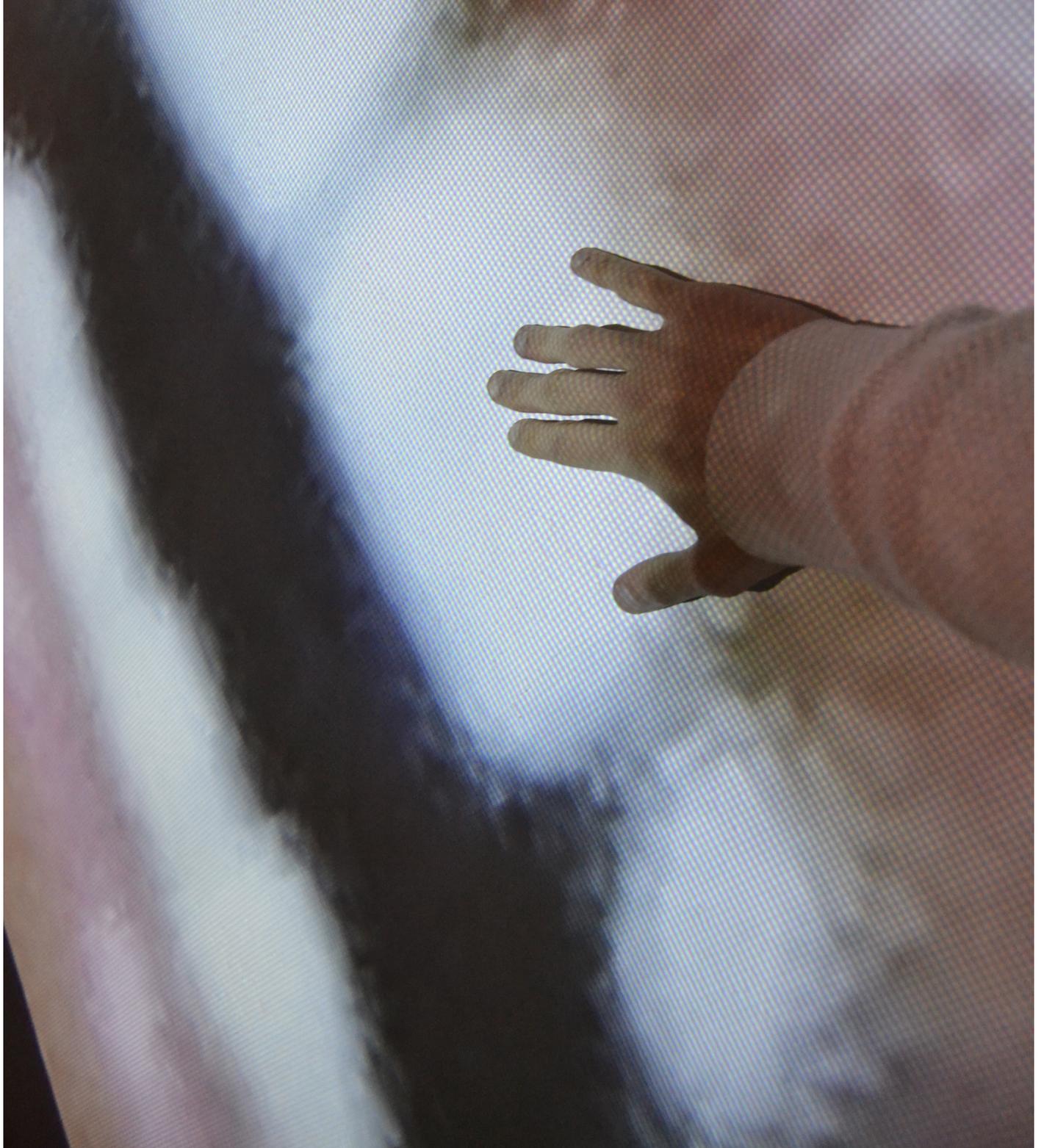
(Moraza, J.L. 2013: 8-12)

Durante el concierto, la cámara de los teléfonos móviles se aproxima a la cantante. La cámara, otra vez, actúa de mecanismo intermediario entre el sujeto y el deseo. Aunque aquí el deseo es más evidente que en La Fenice, interviene el fanatismo. Pero otra vez el deseo de tocar. Un ejercicio de aproximación que se hace objeto en el propio teléfono: Es táctil, otra vez con los dedos se maneja la imagen, se puede llegar hasta la piel, el píxel. Un binomio sujeto-deseo, donde lo que se mira ya es la imagen, y a través de la pantalla, la necesidad de retener y capturar el deseo.

También, aunque de manera más primitiva, se levantan las manos, levemente inclinadas hacia el escenario, una forma más rudimentaria de aproximación. Se intenta tocar, es más evidente.

Desde el ordenador se reproducen los videos grabados durante el concierto, uno detrás del otro, como las imágenes de La Fenice. Cada vez que termina una grabación, comienza la siguiente, sin respiro, no hay espacio en negro. Es como un corte –se corta una grabación y empieza otra- un corte que se puede notar casi físico, como al cortar una fotografía y al juntan los dos extremos sobrantes se hace visible el lapsus, la interrupción. No hay espacio en negro. Y es en ese corte donde se hace presente la persona que graba, la que ejecuta el deseo, que decide grabar, dar a play. La que también decide dejar de grabar, dar a play.

Al pensar sobre los vídeos (La Fenice y Bad Gyal), en situarlos uno junto al otro, me pregunto: ¿Qué materiales pueden ser agrupados? Es latente la sensación de que pueden llegar a ser la misma cosa, espacios físico-temporales de deseo y ornamento, y mediante la dila-



tación que permite el arte, se puede llegar a plantear la posibilidad de juntar algo a priori alejado como es un espacio operístico barroco y un espectáculo de discoteca. Una forma de verdad organizando –y no explicando- las cosas. Separando y juntando los elementos en su punto de más improbable o de probable relación.

“En lo más íntimo y próximo, la frontera entre sofisticación y afectación, entre anticuado y original, entre elegancia e inexpresión, es borrosa y ambigua. Se desdibujan las significaciones sociales y las grandes causas y se hace presente algo más cercano y común, más interno y profundo, un más allá de la cultura en el que las complejidades del alma humana encuentran un espacio limitado donde proliferar sin cortapisas: la generosidad de la ternura, lo entrañable, la ingenuidad de la intimidad, la cotidianidad, la franqueza en la debilidad, la libre pasión, todo lo humano y demasiado humano que se debate en el purgatorio de lo deseado, no llegado a tocar lo eterno y no resignándose a la caducidad”

(Ibíd: 11)



Juan Mari: *Pues mira, la Gilda viene, no se sabe exactamente. Lo que si es indudable es que se creó en el País Vasco, eh? que se creó en Donosti, por lo menos que yo sepa, porque yo toda mi vida he conocido la Gilda ¿comprendes?*

Hombre: *Si...*

JM: *Y la Gilda es una aceituna, es un poco de guindilla en vinagre y un poquitín de anchoa en salazón. Bueno... se le dice que es verde, que es estilizada y que es encantadora. Eh... ¿comprendes? Entonces., eh... tiene mucho sabor y entonces le llamamos Gilda por eso de ser tan...*

H: *Perfecta*

JM: *Tan de la película.*

H: *Aquí tenemos una... Aquí tenemos una Gilda, vamos a mostrarla, eh? Sería una Gilda el pintxo que nos acaba de contar nuestro compañero Juan Mari. Exacto.*

Mujer: *Y uno de los pintxos más ligueros que podemos encontrar.*

JM: *Exactamente.*

H: *También, también, también, también, también, también, también. Perfecto, muy bien. Muchas gracias. Venga...*

JM: *Por eso es verde, picante y salada.*

H: *Lo tiene todo. Vamos, lo tiene todo.*

JM: *Como lo tenía Rita Hayworth.*

H: *¡Claro!*

JM: *Y todo esto ya creo que es leyenda, eh? Aquí no hay, no hay nada demostrao'*

M: *Y son bonitas las leyendas, Juan Mari...*

JM: *¿Eh?*

M: *Son bonitas las leyendas.*

JM: *Si, son preciosas. No nos tenemos por que (.....) de sociedades gastronómicas, por que tal... pero no hay nada escrito. Y como no hay nada escrito ¡pues ala!*

M: *La leyenda.*

JM: *La leyenda.*

M: *(ríe)*

JM: *Pues mira.... y vamos a ver, se llama Gilda porque queda verde, queda muy....*

M: *Picante*

JM: *Queda un poco picante por la guindilla y queda salada...*

M: *Por la anchoa.*

JM: *Y se queda totalmente estilizada. Y eso se... al principio*

es, es la primera banderilla que yo he conocido en mi vida. Yo cuando, en los bares, en... en San Sebastián hay en todos los bares, eh.... Gildas. Y cuando....

M: *¿Las hay mejores y no tanto?*

JM: *¡Hombre claro, como todo! Si... ¡Hombre! Mira...*

M: *Dependiendo de la materia prima, imagino...*

JM: *Y de como mimas las cosas. Pues tu tienes, eso coges, mira hay en Tolosa un hombre que hace las mejores guindillas en vinagre, ¿eh? Se llama Txumitxa. No es bueno hacerle publicidad pero se lo merece....*

M: *Si claro, si es verdad, es verdad.*

JM: *Y este tiene esas guindillas, tu coges anchoas del cantábrico, Me gusta hablar del cantábrico (ríe)*

M: *(ríe) ¡La verdad!*

JM: *Luego coges... ¡oye! y luego aceitunas.*

M: *Buenas.*

JM: *Aceitunas buenas. Que eso si tenéis buenas aquí, ¿eh? Y la cosa es que haces eso, pues pones como está en la Gilda. ¿No hay una Gilda allí? Mira, ahí esta.*

M: *Sí, mírala.*

JM: *Trae ese cacharro. ¿Pues ves? Anchoa... ¡Mira que bien hechas están! Mira anchoa, guindilla y luego ves la aceitunita.*

M: *¿Y esta guindilla pica?*

JM: *Depende...*

M: *Como un demonio*

JM: *No, no no...*

M: *¡Ah!*

JM: *La nuestra no ¿eh?*

H: *Es agradable.*

JM: *Depende de lo... lo que se te salga. Porque mira... además se nota, en frito. En frito es donde se nota. Cuando frías una guindilla, sea grande o sea pequeña, la piel se separa un poquito como en, como en granulao' y se queda... es blanca.*

M: *¿Esa es la que pica?*

JM: *Esa es la que pica.*

M: *¡Ah!*

JM: *Es... no es tan sencillo pero es así.*

M: *Sí, es más o menos así.*

Verde y picante como Gilda

Es quizá este nombre el que más pudor me produce.

Cuando pronuncio “Gilda”, esta palabra y todo lo que ha implicado en cuanto deseo, me parece la mayor tontería del mundo. Cuando la pronuncia otra persona también me lo parece. Me lo parece cuando a este sustantivo cargado de emoción se le otorga sonido y saliva. Cuando se hace público, hacia fuera: *-Gilda.*

Pronunciarlo implica hacer visibles unos procesos, que siendo sinceros, sobretodo aquí, no se saben definir. Pero resulta imprescindible asumir la responsabilidad pública de esta palabra, de mi trabajo. Esto es fundamental, porque en lo público ya no es algo que únicamente me atañe a mi.

En la práctica, generalmente la dinámica responde a estar “yo” con eso que pulsiona y resolverlo dentro de unos parámetros que se pueden manejar, normalmente en soledad. Así, hacer público implica visibilizar estos procesos y ponerlos en cuestión, hacer como que se sabe de que se está hablando, el para qué o por qué se hace. De esta manera, otra vez, la posición para asumir esta responsabilidad, es hablar desde la emoción, aunque pueda producir cierta sensación de vergüenza.

Escribo. Pero es diferente la manera en que me enfrento a esta acción. Existen tentativas de acercamiento, pero no está resultado, no se ha llegado al final de la relación con esto. Aún así, es quizás el deseo más arrastrado, más persistente: Unas gildas, una imagen de Gilda, captan esa cosa que se me escapa. Es el detonante. Las tengo impresas. Existe algo fascinante en comerse una Gilda. Como una síntesis cultural, una aproximación (otra vez) o hacer cuerpo una imagen, una ficción: *-Gilda.*

“Febrero de 1946. Sobre el asfalto empapado de Hollywood Boulevard en Los Ángeles, los neones de los cines reflejan en los charcos cinco letras que tendrán el mismo efecto que una bomba sobre los espectadores de la posguerra. (...) Detrás de las letras vemos a una Rita Hayworth enfundada en un traje de raso negro, con su brazo al descubierto tras quitarse lentamente un guante del color de la noche, que lanzará a la cara de los hombres como última provocación al dominio y crueldad que la habían sometido”

(Xiante, A. & Thibault, J.F. 2015)

La descripción que realiza el cocinero Juan Mari Arzak, reiterativa en los detalles, casi parece un chascarrillo entre el símil gastronómico y el personaje de ficción: “Verde y picante como Gilda”. Existe emoción en la asociación de términos, en llevarse a la boca la síntesis de una experiencia cultural y estética concreta: Es verde porque la película mantiene cierta carga erótica, es picante porque excita, se le añade guindilla como una extensión más de su propio guante y la anchoa es salada como descarada es el personaje. Son sensaciones que exceden la pantalla.

Aquí, la aceituna, la guindilla y la anchoa ya no son materia tanto como material. Desempeñan una función clave para establecer el símil, la personificación. Es Gilda porque lleva estos ingredientes y no otros. Estos como materia son informes, sustancia amorfa -aunque determinante-, mientras material en cuanto determinación de esta materia, su función es causal. De esta manera, los materiales son Gilda para esta causa, se hacen sensibles. Y esto lo permite en gran medida el palillo, que agrupa y soporta el peso de la forma que acoge la figuración.

Era en Bilbao cuando esta asociación “Verde y picante como Gilda” se destacó y alcanzó su punto álgido. Quizá ocurrió, pero no existe. El objeto parece demasiado potente ¿Qué podría haber hecho? sigue dando pudor.

Lejos de Bilbao, “Verde y picante como Gilda” se arrastra, aunque sin entender el sentido fuera del País Vasco. Se siente descontextualizado, pero la belleza de la hipérbole sigue vigente, independientemente quizás, del objeto Gilda. Porque la película no está fuera de lugar, ocurrió antes.

Pero esa síntesis e imagen, no podría haber sido de otro modo, no ha sido olvidada. No ha destacado, no ha alcanzado su punto álgido. Pero es a esa “falta”, a lo que debe su virtud –o por lo menos quiero poner en valor- la de no representar un absoluto, seguir afectando en la duda y de ser precisamente un artífice. Gilda es un punto de fuga, una posibilidad de trabajo constante.

Mientras escribo intento acercarme otra vez. Es otro intento, otra “manera de” con el mismo objeto.

Previamente han existido diversas formas de acercamiento: una imagen de unas Gildas descargada de internet. Una imagen verde y amarilla que se ha sostenido firmemente durante largo tiempo. Está ahí, siempre está, pero no ocurre, ya no afecta con un vigor desconocido hasta entonces. Se conoce. Y otra vez, lo que queda es “verde y picante como Gilda”.

Ahora operan otras imágenes: Una entrevista de 1970 a Rita Hayworth por el periodista José María Íñigo (<https://miguelalej9.wixsite.com/aproximacion/verde>) El entrevistador habla en francés, ella responde en inglés y los subtítulos franceses invaden gran parte de la imagen, le tapan la boca. Texto como imagen sobre su rostro. El texto no le deja hablar. Y otra vez se le pregunta sobre Gilda y La Dama de Shanghái. Rita obvia hablar de Gilda y rápidamente cuenta una anécdota del rodaje con Orson Welles. Pero la imagen no lo obvia: una fotografía del personaje Gilda se impone y el zoom hacia el rostro de la imagen hace física la aproximación. También ocurre lo mismo con una fotografía del personaje en La Dama de Shangái.

Rita Hyworth desaparece engullida por la asociación de términos “verde y picante como Gilda”. Parece no existir fuera de ahí. Es incapaz.

Generalmente, la idea general de actor parece responder a aquélla persona que consigue ser otra completamente, de modo que se deja de ver a la persona, para ver el personaje (Método Sranislavski o Método Acting). Pero, personalmente, resulta mucho más interesante los actores y actrices que no actúan en absoluto. Se trata simplemente de encontrar personas carismáticas que accedan a estar en un lugar determinado siendo ellas mismas. Detrás de la pantalla. Arquetipo Humphrey Bogart.

Pero en Rita Hayworth, la persona no cede en función de diversos personajes ni la persona determina a estos. Es un solo personaje, Gilda, el que determina toda una existencia. Una experiencia estética global y colectiva para la generación de la posguerra, arrastrada hasta hoy, hasta esta escritura, como tópico, cliché, referencia kitsch o pintxo gastronómico, con todo lo que eso conlleva. Multitud de sedimentos.

Gilda es objeto. Objeto estético. Tiene forma, color, tacto, gusto, olor. Y Rita Hayworth, en cambio, solo queda como materia, en blanco y negro, en dos dimensiones. De esta manera, la forma –Gilda- es la constatación del momento funcional en que la materia –Rita Hayworth- hace real el objeto estético. Pero lo que se trata no es mármol en su condición matérica al servicio como material del escultor. Aquí se trata de un cuerpo con órganos, vivo, perecedero, y en el fondo, quizás el interés suscitado no tiene que ver tanto con Gilda, y más con una cierta tristeza. Tristeza en el fallo, la desconexión de materia y material.



2



1



3



6



7



4



8



5



9



10



12

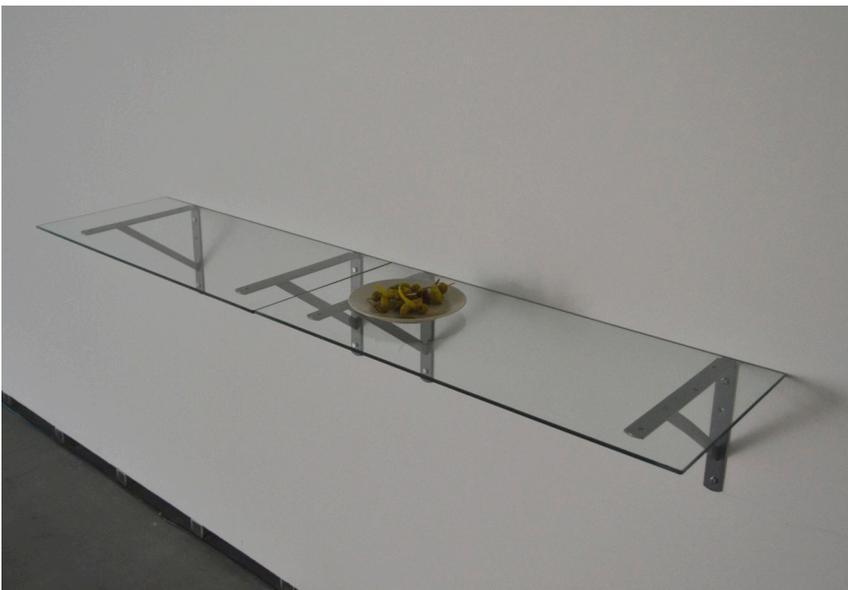


11

Se hace visible durante la entrevista, Rita Hayworth no tiene forma propia. Ha servido como potencia, receptora en un momento concreto (1946) que tuvo un instante anterior (Rita Hayworth) y un instante posterior que permanece, casi sin moverse (Gilda). “Verde y picante como Gilda” hace sensible ese instante posterior, que posibilita hoy, en un bar, pedir una Gilda. Y sólo queda aquí, tras una brusca parada, síntesis inquietada y afectada de un ejercicio mismo de síntesis.

Retomando las primeras palabras -cuando Gilda se hace público- Marguerite Duras, ayuda a verbalizar esta vergüenza epistemológica en lo público, el pudor: “En presencia de mi hermano mayor, deja de ser mi amante. No deja de existir, pero no me es nada. Se convierte en un espacio quemado. Mi deseo obedece a mi hermano mayor, rechaza a mi amante. Cada vez que están juntos y los veo, creo que nunca más podré soportar su visión. Mi amante es negado precisamente en su cuerpo débil, en esa debilidad que me transporta de placer. Ante mi hermano, se convierte en un escándalo inconfesable, un motivo de vergüenza que hay que esconder”

(Duras, M. 1984: 69)





4.



El Manantial de la Doncella

<https://miguelalejos9.wixsite.com/aproximacion/el-manantial-de-la-doncella>

04-12-19

Lleva lloviendo dos días seguidos y parece que va para tres, Es raro que llueva tan constantemente durante días aquí.

Tenemos goteras en el local, sobretodo en la planta superior (el local tiene dos plantas pero únicamente alquilamos la bajera). El segundo piso tiene el tejado en bastante mal estado, pero en un primer momento no pensé que llegase a filtrarse agua hasta la zona de abajo, donde trabajamos.

En la zona superior hay instaladas cuatro balsas improvisadas para contener el agua de la lluvia que se cuela por los desperfectos del tejado. Estas, no llegan a retener la cantidad de agua filtrada, ya que seguramente llevan más de diez años instaladas –los mismos años que lleva el local cerrado- y en ese periodo de tiempo han surgido mas goteras por las que cae el agua directamente al suelo, y del suelo superior se filtra al techo de la planta baja.

Son unas estructuras de madera y lona plastificada realmente interesantes. Me recuerdan a las fuentes de Sergio Prego para la Bienal de Venecia pero tiradas y sucias en el suelo. También me he vuelto a acordar de la escena final de la película El Manantial de la Doncella. Desde que vi la película, cada surco en la tierra producido por agua, cada rendija, alcantarilla, grifo, charco o gotera son susceptibles de crear relaciones con la película. Ahora las goteras son más bonitas porque son manantiales de doncella.



Tengo varios manantiales de doncella en la planta superior de mi taller, aunque lo más seguro es que tenga que hacer más.

05-12-19

Ha entrado más agua en la planta superior, al principio he conseguido recogerla en varios cubos grandes, pero finalmente las goteras se han dispersado y no se ha logrado controlar. Empieza a filtrarse a algunas pequeñas zonas abajo.

Hoy me he dedicado a vaciar cubos de agua y distribuirlos de la mejor manera posible para recoger el agua.

Realmente me gusta. Me da rabia cuando filtra a la zona inferior, pero la superior con el techo agrietado, agua que se filtra, plástico negro y arena en el suelo me parece realmente bonito. Me gusta detectar donde están las goteras y poner los cubos debajo, para al cabo de unas cuantas horas, vaciarlo y volver a instalarlo en esa misma zona o en otra que requiera mayor urgencia.

Mientras realizo esta acción durante largo tiempo, me viene a la cabeza –ya lo escribí ayer- El Manantial de la Doncella, en Ingles The Virgin Spring, a cual más bonito... Achico agua y observo goteras como si fuese el acto más bello al que me entrego con dedicación.

Se establece una relación entre el agua que se filtra, la necesidad de que no llegue a la zona de trabajo, la acción de achicar y desaguar en los lavaderos, y la referencia con la película.

Mi relación con esto consiste en ser un intermediario. Hacer que el agua de la lluvia llegue hasta el desagüe en la pila. La recojo y ayudo a salir. Casi como Bergman que hace salir el agua de la escena final porque coloca una manguera bajo la tierra, o en la película, el amor de los padres hacia su hija muerta hace que brote el manantial al levantar su cabeza del suelo. Son intermediarios que activan el proceso.

06-12-19

Ha dejado de llover y he podido recoger el agua en los cubos.

12-12-19



20-12-19



29-12-19

He sacado algo de tiempo para ir al taller. Aun sigue sin estar completamente acondicionado, pero mientras espero a decidirme arreglar unas cuantas cosas que faltan, me gusta venir no más de dos o tres horas. Subo arriba, veo el tejado por donde se filtra el agua cuando llueve y me planteo hacer más balsas. Dije que encontraba una posibilidad estética en ello, pero construí una y lo he dejado estar por el momento.

14-01-20

Sigo con los manantiales de doncella.

16-01-20

Según el teléfono móvil, se avecinan lluvias para la semana próxima.

Esto me ha obligado a terminar la balsa –manantial de doncella- más grande. Para la gotera de mayor tamaño. Considerablemente mayor que las otras. Aun así, me hubiese gustado ser más bruto con el tamaño, pero adapto al tamaño de la tela plastificada que encontré aquí. Creo que es la misma que usaron para las primeras balsas.

Me apetece que llueva. A ver que pasa...

Por otra parte, no sé que es todo esto o si tendrá otra finalidad mas allá de contener el agua de la lluvia, para que no se filtre.

Yo mientras tanto voy haciendo. Veo en ello relaciones que tenía el deseo de abordar. ¿Tiene sentido? Me extraño y al mismo tiempo pienso que nunca hubiese llegado a esta relación si la experiencia previa con el agua no hubiese sucedido. Es pura necesidad. Generalmente me abruman los esfuerzos técnicos a la hora de resolver un trabajo. En este caso es sencillo, ya existía un patrón, aún así no me lo hubiese imaginado.

Y me pregunto: ¿Esto tiene sentido fuera de aquí?

20-01-20

Ahora llueve bastante.

Dese ayer llueve casi ininterrumpidamente.

He ido esta mañana al local, quería ver si las balsas son efectivas y retienen el agua para que no se filtre. Y si, sobretodo la grande ha evitado que llegue el agua a la zona de trabajo. Pero una de las pequeñas la tendré que mover para que cubra una gotera que no cae justo dentro.

Es bastante bonito ver como el plástico contiene el agua. Al estar impoluta parece un charco perfecto. Un lago negro.

Me gusta caminar entre.

21-01-20

Ahora llueve más que esta mañana. La balsa grande estaba casi a mitad de su capacidad cúbica. He recogido con cubos algo de agua para ser previsor, pero estoy asustado con la cantidad de agua que cae ahora mismo. Quizá llegó mañana y ha rebosado. Y no puedo ir ahora porque no hay instalación de luz en la planta superior y hace tanto aire que resulta peligroso que caiga algún trozo de tejado por lo viejo y las pésimas condiciones en las que se encuentra.

Ya veremos mañana.

Y añado las frases finales –que me sirven para casi todo- de *Lo Que el Viento se Llevó*:

-Ahora no puedo pensar en ello, me volvería loca si lo hiciera. Ya lo pensaré mañana.

Pero no tengo más remedio. No tengo más remedio que pensarlo. ¿Qué podría hacer yo? ¿Qué me importa ya nada!

(...)

Idearé algo para hacerle volver. Realmente mañana será otro día.



El cielo está amarillento.

Esta mañana la balsa grande estaba casi llena, la he vaciado un poco. Más tarde volveré.

Ayer no nombré a las goteras y agua recogida como manantiales de doncella.

No sé. ¿Ya no es necesaria la referencia?

24-01-20

Ha dejado de llover... y menos mal. No he podido venir a controlar el agua. Por suerte no ha rebasado.

Ahora escribo sentado en la silla del estudio, con los antebrazos apoyados en la mesa.

He detectado que tengo una rutina o manera de estar aquí, que no había contemplado de primeras. Normalmente vengo y veo las cosas que tengo por aquí. Subo arriba para ver como está el agua (aunque no haya llovido) y a veces hago fotos. Luego bajo y miro las cosas que tengo por aquí.

He traído unas carpetas con imágenes que hace varios años fotocopié de un libro y las dejé apartadas. Más tarde me pongo a leer –lo que sea que esté leyendo en ese momento- y también escribo (generalmente aquí).

El orden de estas acciones puede alterarse según ganas o necesidades.



Cuando tenga que llevar a cabo una práctica más específica, esta rutina supongo que se modificará.

¿Lo de arriba es independiente a su contexto? ¿Tiene posibilidad de existir fuera de esta edificación con goteras en el tejado? ¿Llegará a hacer de este material-situación carne enamorada?

14-02-20

Estoy empezando a detestar lo de arriba. ¿Manantial de doncella?

12-03-20

Creo que ha sido un fracaso alquilar este espacio de trabajo.

Solo tengo imágenes, pero con eso me basta.
Por lo menos, de momento, con eso me basta.

15-03-20

Vuelvo a pensar que ha sido un fracaso alquilar este local.

Creo que es el momento de concretar, quizás de forzar.

“En esas horas en que no pasa nada; de haber un tema, sería la experiencia” Esta me ayuda a situarme. (Saco esta cita de Juan Muñoz de la hoja de sala de una exposición de Fernando García en la galería Heinrich Ehrhart. No se dicen de donde viene exactamente la cita, solo citan el autor)

18-03-20/19-03-20

Hace unos días escribí: “Solo tengo imágenes, pero con eso me basta”
Ahora digo: “Tengo imágenes, con eso me basta”

Revisando imágenes o archivos –aunque prefiero pensarlos como imagen- generados, tomados, o apropiados en la indeterminación de este último tiempo, pero también en la indeterminación de pulsiones que persisten, mutan, se desplazan, desaparecen y vuelven a aparecer. Aparecen algunos sustantivos casi como imágenes mentales: Gilda-Flores-El manantial de la doncella-Ejercicios de aproximación.

Estos sustantivos me sugieren significantes de organización e identificación de un hacer que llevo “entre manos” pero sigo resistiéndome a definir. Seguramente por imposibilidad. De momento hago con lo que no conozco.

Aprecio que los archivos, generalmente en JPG, que manejo pueden escaparse o responder a varios de estos sustantivos. Me viene a la cabeza la palabra archivo, práctica de archivo. Pero también me resisto a encajarme ahí.

El sustantivo “El manantial de la doncella” me sirve para identificar primero una experiencia estética e intelectual con la película de la que tomo el título y segundo con una experiencia de afecto y diría de pura necesidad por la que se ha dedicado largo tiempo a retener agua de lluvia, llegando a momentos de verdadera alienación.

La acción desde esta base con un elemento (goteras) alcanza su realización en el instante en que dicha base engloba otros elementos, se desplaza (experiencia) añadiendo nuevas capas de sentido.

Ahora, que esta intensidad se ha mitigado, lo que queda sigue siendo la experiencia. Pero esto no modifica la intensidad del acto, pero sí la matiza, sí permite una bifurcación posterior. A veces pasando a la espera pública –y reconozco que eso pretendía cuando me di cuenta que lo manejado entre manos, por lo menos para mí, era importante- en este caso, de momento entendiéndolo como registro, como algo que ha ocurrido, y ocurre, ha vuelto a articular sentido.

Y me doy cuenta que mientras estoy en la experiencia, lo que importa es la intensificación y no las infinitas especulaciones hacia la contingencia en lo público del trabajo.

31-03-20

A veces pienso que cualquier cosa hubiese sido susceptible de convertirse en “manantial de doncella”. Estaba a flor de piel.

Cualquier charco, agujero en la tierra, arena, manguera, agua estancada, tenían esa capacidad. Pero las goteras llegaron con mucha fuerza, requerían mayor atención.

Antes de alquilar el taller y las lluvias; seis meses antes de todo eso, ya había descargado en mi ordenador la escena de la película donde brota el manantial al despegar la cabeza de la doncella sobre la tierra. No toda la película, únicamente esa escena. Y también unos meses antes de las goteras, ya tenía en la galería fotográfica de mi teléfono bastantes imágenes de fuentes, surcos en la tierra y agua estancada.

Supongo que era cuestión de necesidad. Necesidad de aplicar ese momento de amor –porque ese manantial es puro amor- a un espacio-tiempo que lo necesitase haciendo más bella esa experiencia de realidad.

Ahora, que el agua de la lluvia queda recogida por las estructuras como recipientes; ahora que ha dado resultado ya no me interesa. No me interesa en cuanto a objeto o experiencia repetida. Queda lo sucedido,

el residuo, las imágenes que tomé y no me interesa volver a tomar.

Esas imágenes son la experiencia de un fragmento de vida que sucedió intensamente durante unos días, que quizás me sirve para hablar de ello y relacionarlo con otras cosas, o quizás acaba aquí. Pero en este momento, esas imágenes son importantes, más que el plástico o maderas que forman las balsas.

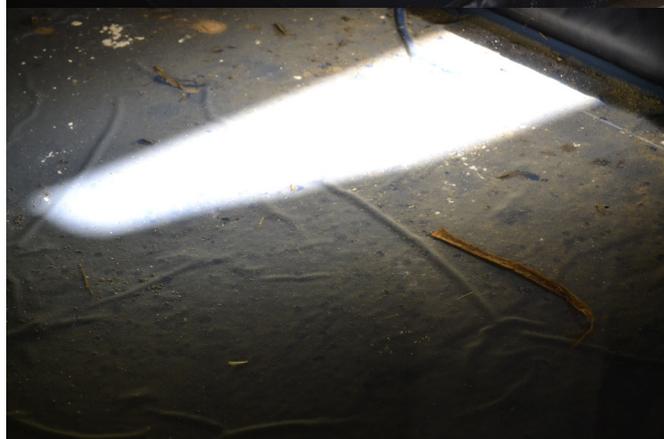
Las imágenes son experiencia y me gustaría que actuasen al mismo nivel que lo acontecido. Creo que hice fotos durante todos los días –esos días- y quedan registrados los movimientos, son visibles. Me acerco, me alejo, hago veinte fotografías a lo mismo y solo una a lo otro... supongo que es cuestión de afinidades momentáneas, pero ahí están vivas, junto al agua, la suciedad, la humedad.

Me dijo Jon que ese espacio –al que el únicamente ha tenido acceso mediante imágenes- seguramente olía a humedad.

Es verdad, huele a humedad y yo no era consciente.

07-04-20

He venido al taller. Más que nada para ver que todo estaba bien y recoger unas cosas para trabajar en casa. Creo que no había venido desde el cambio de hora. Subo arriba (una constante) y el sol se cuele por un hueco del tejado –como antes lo había la lluvia- me sorprende incidiendo fuerte sobre el agua que aun no se ha evaporado en una de las balsas. Esta, a su vez refleja la luz sobre la pared, ya con menor intensidad. Hasta ahora nunca había estado en el momento justo en que coinciden el sol, el hueco del tejado y el agua. La luz crea sobre el fondo negro del plástico colores turquesa, amarillos, naranjas. Parece un neón.



16-04-20

Ha llovido intermitentemente estos días.

Ha caído el dique de una balsa. No era muy grueso. Dos tablones de madera uno contra otro, pero hasta ahora resultaban estables.

Así he construido las tres balsas: muros de madera para contener la fuerza del agua, para embalsarla y reconducirla hacia donde yo quiera.

Es curioso pensarlo como un vaso. La fuerza de tantos litros tendría que ser mayor a la ejercida por los tablones de madera, que sin estar ensamblados, resultan estables por la fuerza contraria que ejerce una madera contra la otra, y entre medio de ambas encajo la lona de plástico.

Hoy al llegar, uno de los diques estaba caído. No estaría lo suficientemente firme. Aun así, soportó los pasados temporales de mayor lluvia, no entiendo por que ahora con escasa agua ha caído.

Ha caído y derramado lo que quedaba de agua a su alrededor. Cuando he llegado ya no había charco. El suelo aun permanecía húmedo y el cemento más gris. Me he acercado para repararlo. Lo he levantado y ajustado la lona, en la que aun queda algo de agua. Algo de agua. Suficiente agua para apreciar por primera vez pequeños puntos negros con vida –no se como definirlo- similares a un espermatozoide –cabezón con cola- o larvas de rana. Pero me parece muy extraño pensar en una rana poniendo huevos aquí. ¿Cómo ha entrado?

Resultaba minúsculo. No las había visto antes, quizás porque no me había acercado lo suficiente para darme cuenta que ya habitaban en ese ecosistema artificial (también hay moho en las lonas encharcadas). Ahora si parece un manantial. Ahora es más manantial que nunca.

Últimamente ha hecho más humedad. Días de lluvia calurosa. Supongo que más adelante cuando lleguen los meses de calor, no llueva y el agua de las balsas se evapore, desaparecerá la vida que ahora está naciendo.

La he arreglado, aunque no he conseguido dejarla completamente firme. Tendré que rehacerla por completo.

Me he fijado en el resto y están en perfecto estado.

Me he acercado más y he conseguido ver puntos negros con vida. Es cuestión de acercarse. Asusta.

Eso existe independientemente a que yo lo esté mirando. Independientemente a la película. Ahora ya

no es únicamente una necesidad logística el recoger agua de la lluvia, vinculada a una experiencia estética. Ahora es otra cosa ¿un ecosistema? ¿Y que hago yo con esto?

Hasta los dieciseis años veraneaba en un apartamento cercano al parque natural de La Albufera. Una laguna salada a veinte minutos de Valencia.

Cercano a mi apartamento, crearon a finales de la década de los años setenta, un lago artificial entre la pinada autóctona de la zona. Junto al lago se proyectó edificar más apartamentos (complejos vacacionales muy extendidos por la costa levantina hasta que con la crisis de 2008 se paralizó este tipo de sobreexplotación de zonas naturales). Manifestaciones ecologistas a finales de los setenta y principios de los ochenta, lograron que este proyecto se cancelase. Pero el lago artificial ya estaba ahí y hasta día de hoy sigue entre la pinada.

En el lago está prohibido el baño y la pesca. Advierten que son aguas pantanosas. Pero está habitado por patos autóctonos, y en los últimos años, por variaciones climáticas, a partir de febrero lo habitan flamencos rosas en sus viajes migratorios.

Me gusta imaginar que debajo del agua, debajo de los patos y los flamencos, la arena y el lodo hay una lona de plástico negro como la que yo he usado para el agua del taller.



21-04-20

Llueve. La balsas recogen el agua.

Desde enero no llovía con intensidad. En estos meses el agua contenida casi se había evaporado. Ahora se vuelven a llenar.

Mantenia la esperanza que en pocas semanas se terminase de evaporar el agua y por tanto, se muriese la vida que ha nacido de ella. Me da asco que se puedan haber más grandes, o que se conviertan en una plaga.

Mayo

“Diría que se trata de utilizar la experiencia como un instrumento ágil y a tu favor, nunca en tu contra. De convertir esa masa informe, aquello que se encuentra latente dentro de una búsqueda holística del “yo”, en algo que pueda comunicar dentro de los límites del lenguaje.”

(Aláez, A.L. 2019: 50)

Yo ya no estoy allí para contarlo, para escribir. Esto se escribe desde otra mesa. Ya no es un diario. Ahora no hay duda: esto se piensa hacia fuera.

He capturado fotogramas de la escena final de El Manantial de la Doncella. Un par de fotogramas por plano. Por orden las he reproducido con la herramienta de visualización de imágenes “vista previa”. Le doy al botón y ocurren unas detrás de otras. También he hecho lo mismo con las imágenes que he ido realizando los últimos meses de las balsas, agua, luz, plástico. Resulta repetitivo. Fue repetitivo. Tiene forma de vídeo. Una imagen detrás de otra, es sencillo. Quizá la forma más sencilla de acercarse a ese espacio, de hacerlo público.

No sé cuantas veces habré subido esas escaleras. Quizás todos los días. Ahora, pensándolo con cierta distancia, quizás subir las escaleras era la forma de sostener el sentido hacia la necesidad de contener el agua. Aunque cada vez se simula más a una ficción, una ficción muy real. En la que solo me encontraba yo sin llegar a comprender el valor de algo que únicamente me incluye a mí. Como si en el propio edificio existiese un plano de realidad (planta baja-taller compartido donde no quiero que llegue el agua) y plano de ficción (planta superior abandonada, con goteras y balsas improvisadas), pero ambos planos afectando el uno al otro. Inseparables por la arquitectura.

Habían goteras antes de que yo llegase, es visible. Durante los años que ha permanecido cerrado no me afectaba y no afectaba a nadie. Ahora estoy dentro. He decidido permanecer en esa realidad cuando se traspasa la puerta y sostengo sobre mi cabeza una cierta cantidad cúbica agua, que se hace visible cada vez que subo las escaleras. Y decido subirlas, porque ya no son únicamente goteras o estructuras que contienen agua, porque momentos fueron manantiales entre los que caminar. Y eso lo hacía

posible, entre otras cosas, subir las escaleras. Subir las escaleras como decisión. Porque si no se suben, eso solo existiría en su realidad de gotera.

Ahora lo que queda son las imágenes, y unas estructuras que si se decide no volver a subir esas escaleras, solo existirán en su función contenedora.

...Otra vez las escaleras. Cada vez cuesta más subir las, siento que es el momento de desprenderme, o dejarlo quieto, quizá por un tiempo.

Es mayo, el agua se está evaporando, ha llegado el calor y en unos días ya no quedará agua. Y planteo la posibilidad de fijarlo en forma de vídeo. Es una posibilidad, una imagen detrás de otra.

He escrito los últimos meses acerca de los manantiales de doncella, pero mientras lo hacía aún vivían. La experiencia se ha hecho necesariamente en el tiempo. Ahora se vuelve a escribir sobre ellos, sobre esas cosas sin desplazarme hasta allí.

Pensándolo con cierta distancia, esta forma de relación con el deseo o pulsión, ha ampliado los límites o posibilidades de hacer al prestar atención a las condiciones mismas en las cuales ciertas cosas son percibidas. Aquí el objeto –balsa- está colocado en esas nuevas condiciones, para ser un término en relación.

Esto ha consistido -sin ser del todo consciente- en la coordinación con las múltiples variables de la totalidad de la situación. Lo que implica, asumir y potenciar estas variables -objeto, luz, agua, vida, cuerpo humano-. De manera que esto no hace al objeto balsa menos importante, aunque por si solo no es suficiente. Pero al tomar posición como un elemento entre otros, en relación, -como dice Didi-Huberman: en el orden de las correspondencias, afinidades electivas, desgarras o de las atracciones- el objeto afectado por las variables no se reduce a una forma neutra y estanca. El hecho de asumir la presencia necesaria de las formas -lo que son-, sin que esta domine o comprima, resulta imprescindible.

“... esos “otros aspectos positivos” tienen ciertamente el valor de consecuencias (...) Y en primer lugar de aquel que, en lo sucesivo, hace del objeto una variable en una situación: una variable, transitoria o incluso frágil, y no un término último, dominante, específico, forluido en su visibilidad tautológica. Una variable

en una situación, esto es, un protocolo de experiencia sobre el tiempo, en un lugar”

(Didi-Huberman, G. 1992: 38)

“...la manera como el objeto se convierte en una variable en la situación no es otra cosa que una forma de erigirse en cuasi-sujeto –lo que podría ser una definición mínima del actor o el doble-. ¿Qué clase de cuasi-objeto? Aquella que, frente a nosotros, simplemente cae.”

(Ibíd: 39)

El manantial de la doncella cae frente a mi, al igual que el agua de la lluvia. La forma de lo que simplemente es, unas balsas para recoger agua. Un lugar ofrecido en su grado más puro de eficacia. Vida.

Es Junio, ahora sí, el agua se ha evaporado.

Referencias Bibliográficas

Agamen, G. (2007). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos

Aláez, A.L. & Garbayo, M. (2019). “Conversaciones entre Ana Laura Aláez y Maite Garbayo” en revista Eremuak, vol5, p.37-53.

Arzak, J.M. (2013). *La gilda - Tapas y Pintxos de Arzak*. Barcelona: Nestlé Cocina. Recuperado el 20 de junio de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=OPVO-vdOCSA>

Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting, Geoff Bennington, Ian Mcleod, trad.* Chicago: Universidad de Chicago.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A Machado Libros.

Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Duras, M. (1984). *El amante*. Barcelona: Tusquets Editores.

Duras, M. (1960). *Hiroshima Mon Amour*. Barcelona: Seix Barral.

El Manantial de la Doncella (Ingmar Bergman). Svensk Filmindustri. 1960.

García, D. et al. (2002) *La pared de cristal, Dora García*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

García, F. (2020). “América” en Galería Heinrich Ehrhardt, vol1, p.1.

Gilda (Charles Vidor). Columbia Pictures. 1946.

Hayworth, R. & Íñigo, J.M. (1970). *Entrevista a Rita Hayworth 1970*. Madrid: RTVE. Recuperado el 20 de junio de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=sF2S0-sQ-Q8>

Metz, C. (1973). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1072)*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Moraza, J.L. (2013). “CURSI versus KITSCH (notas sobre el rigor de la insignificancia en la post-academia moderna)” en Revista Fluor, vol 8, p. 8-12.

Rosler, M. Hauptman, J. et al. (2000) *Martha Rosler, Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani Barcelona.

Xiante, A. & Thibault, J.F. (2015). *La noche temática: Rita Hayworth*. RTVE. Recuperado el 19 de mayo de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=Ncbiyl-Zs1Y>

Índice de imágenes

1- Primeras plantas en crecer tras la caída de la bomba atómica en 1945, Hiroshima.

2- La luz exterior es más fuerte. Se hace dentro. (2019) ABC: el alfabeto del Museo de Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

3- Las dos tallas están fuera, en la calle. (2019) ABC: el alfabeto del Museo de Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

3- Proyecto realizado en residencia artística. Centro Huarte, Pamplona. 2019

Diagrama Gilda:

1- Pintxo Gilda. Aceituna, guindilla y anchoa, unidas por un palillo. Se dice que su nombre "Gilda" comenzó a utilizarse en el bar donostiarra Bar Casa Vallés, haciendo referencia al personaje principal de la película Gilda.

2- Rita Hayworth en la canción "Put the Blame on Mame" mientras se quita un guante en la película Gilda.

3- Real Club Náutico de San Sebastián, edificio construido por el arquitecto José Manuel Aizpurúa en 1928 en la ciudad de San Sebastián en la década de los años 50.

4- Fotografía de José Manuel Aizpurúa.

5- Cabecera del periódico falangista Arriba (1935-1979) diseñada por José Manuel Aizpurúa.

6- Prototipo de bomba atómica bautizada como "Gilda" durante las pruebas nucleares de la Operación Crossroads el 1 de julio de 1946 sobre el atolón de Bikini de las islas Marshall.

7- Bomba atómica sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945.

8- Verde y picante como "Gilda".

9- Orson Welles.

10- Documental "The Land of the Basques" dirigido por Orson Welles a encargo de la BBC bajo el título "Arround the World"

11- Entrevista realizada a Orson Welles en "The París interviu", 1960. "I'd like to live in Spain. better than anywhere in the world. Ávila is in a central part of Spain, horrible climate too hot in the summer and too cold in the winter, best range tragic place. I don't know why..." .

12- Foto de periódico sobre el Pacto de San Sebastián, el 17 de agosto de 1930 en el Hotel Londres o en la sede de Unión Republicana en San Sebastián.

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea